DOCUMENT RESUME

ED 046 271 FL 001 944

AUTHOR	Porqueras Mayo, A.; Sanchez Escribano, F.
TITLE	Funcion del "Vulgo" en la Preception Dramatica de la Edad de Oro (The Function of the "Masses" in the Didactic Drama of the [Spanish] Golden Age).
SPONS AGENCY	American Philosophical Society, Philadelphia, Pa.
PUB DATE	Dec 67
NOTE	21p.; Paper presented at the annual meeting of the Modern Language Association of America, December 1967, in Chicago, Illinois
JOURNAL CIT	Revista de Filologia Espanola; v50 n1-4 p123-143 1967
EDRS PRICE	EDRS Price MF-$0.65 HC-$3.29
DESCRIPTORS	Analytical Criticism, Aristotelian Criticism, *Audiences, *Didacticism, *Drama, Latin, Literary Criticism, Literary Styles, Motifs, Playwriting, Poetry, *Seventeenth Century Literature, Social Attitudes, *Spanish Literature, Vocabulary

ABSTRACT

A concept of the masses, or populace, conveyed a positive connotation in both Biblical and Renaissance literature. During Spain's Golden Age (seventeenth century) writers, especially didactic dramatists, tended to register negative and prejudiced attitudes toward the common folk and to regard them as "masa inculta" or uncultured masses. Primarily, this attitude followed a literary tradition inherited from Latin writings and was a result of the influence of Vulgar Latin on Spanish. Such terms as "plebs", "turba", and "massa" were used to describe mobs, whereas literary Latin referred to these groups as "populus" and "gens," more positive terms. Other reasons for this air of superiority were that dramatists preferred to maintain a distance from their spectators, and playwrights claimed a deterioration in the quality of their audiences. Each author varied slightly in his interpretation of "vulgo", but almost all of them referred to the populace frequently in their works. Among the writers cited are Cervantes, Calderon, Lope de Vega, and Juan de la Cueva. Later writers such as Tirso de Molina, Ricardo de Turia, and Guillen de Castro reversed the tendency and respected and identified with the masses in their dramas. (DS)

ED046271

From: Revista de Filología Española, v50
No. 1-4, 1967

FUNCION DEL «VULGO» EN LA PRECEPTIVA DRAMATICA DE LA EDAD DE ORO

Los autores de preceptiva dramática se encontraban con el concepto *vulgo*, que podía tener múltiples connotaciones. [1] Predominaba, sin duda, una actitud negativa hacia el vulgo, como han subrayado varios investigadores. [2] No olvidemos, sin embargo, por nuestra parte, que la asociación, y hasta sinonimia en muchos casos, de la palabra *vulgo* con otras como *pueblo, plebe, turba* cuenta con una corriente positiva en la literatura bíblica. La exaltación del pueblo de Dios en las Sagradas Escrituras debía pesar en la mente de nuestros autores, que encontraban, en las páginas bíblicas, un pueblo creado y sustentado por Dios. En los evangelios se nota, sobre todo, el especial cuidado de Jesucristo con las turbas, y se emplea a menudo —en la *Vulgata* de San Jerónimo— la palabra *turba* en sentido neutral y hasta positivo.

---

[1] Un avance oral y resumido de este trabajo fue presentado por uno de los autores en el congreso anual de Modern Language Association of America (Chicago, 1967). Este mismo autor patentiza su gratitud a la American Philosophical Society por la beca recibida durante la presente investigación.

[2] AMÉRICO CASTRO. *El pensamiento de Cervantes*. Madrid, 1925, pp. 210-2; M. BATAILLON. *Erasmo y España*. México-Buenos Aires, 1950, I, pp. 235-48, 443; II, pp. 197, 240, 241, 274-5, 308, 422; A BELL. *El renacimiento español*. Zaragoza, 1944, pp. 113-16. Hay dos artículos de conjunto: O. H. GREEN, *On the Attitude toward the Vulgo in the Spanish Siglo de Oro. Studies in the Renaissance*, 1957, IV, pp. 190-200; y WERNER BAHNER. *Die Bezeichnung* 'vulgo' *und der Ehrbegriff des Spanischen Theaters im Siglo de Oro* en *Homagiu lui Iorgu Iordan*. Bucarest, 1958, pp. 59-68. Para el tratamiento del *vulgo* en los prólogos véase A. PORQUERAS-MAYO. *El prólogo como género literario*. Madrid, 1957, pp. 156-8, *El prólogo en el Renacimiento español*. Madrid, 1965, pp. 21-5 y *El prólogo en el Marierismo y Barroco españoles*. Madrid, 1968, pp. 17-9. Véase también O. H. GREEN *Spain and the Western Tradition*, 4 vols. Madison, 1963-6, IV, pp. 250-7. Consúltese el tratamiento más amplio de A. PORQUERAS, *El concepto vulgo en la Edad de Oro* en prensa en las actas del XII Congreso Internacioual de Lingüística y Filología Románicas celebrado en Bucarest, 1968.

FL 001 944

U.S. DEPARTMENT OF HEALTH, EDUCATION & WELFARE
OFFICE OF EDUCATION

THIS DOCUMENT HAS BEEN REPRODUCED EXACTLY AS RECEIVED FROM THE PERSON OR ORGANIZATION ORIGINATING IT. POINTS OF VIEW OR OPINIONS STATED DO NOT NECESSARILY REPRESENT OFFICIAL OFFICE OF EDUCATION POSITION OR POLICY.

A esta corriente bíblica que nos parece muy importante y que nadie ha señalado hasta ahora, que sepamos, hay que añadir una actitud renacentista de valoración de lo popular, como es sabido, y de las lenguas *vulgares* (adjetivo que, cuando se empleaba referido a las lenguas vernáculas, era casi siempre positivo). Claro está, por lo que respecta a la literatura bíblica, que este mismo pueblo —alborotado— podía trocarse en algo peligroso y destructivo, como se ve en algunas ocasiones, sobre todo en el Nuevo Testamento, cuando los evangelistas relatan las escenas ante la casa de Pilatos y la culminación en el Calvario, en contraste con el mismo pueblo entusiasta en el domingo de Ramos. Y los predicadores del Siglo de Oro, como los de hoy, aludirían a estos cambios bruscos, que reflejan la impresionabilidad y poca estabilidad de la masa humana, susceptible de reacciones extremas. Y esto debía pesar en la mente de los autores dramáticos que tenían que habérselas directamente con un público heterógeneo y voluble —problema que no tenía ningún otro género— [1] y debía pesar también en los teorizadores de este género, incluso en los más librescos como González de Salas, como veremos. De aquí que el problema del *vulgo* al plantearse, de manera realista, en la mente de los teorizadores sobre el teatro nacional, especialmente la comedia nueva, cobrase un cariz determinado, significativo, hasta central.

Otra tradición remota vitalizada por el Renacimiento, que recogían los tratadistas dramáticos, era la de la literatura latina. De aquí les venía, sobre todo, una tradición negativa, nos referimos a expresiones como las de Horacio «odi profanum vulgus», tan influyente, y tantos otros ataques al vulgo en otros escritos latinos. No hay que olvidar, sin embargo, que la palabra *vulgo* en latín —como puede verse fácilmente consultando cualquier buen diccionario— tenía otras connotaciones neutrales y hasta positivas. El latín, en caso de extremo negativismo, podía acudir a otras expresiones como *plebs, turba, massa*. Por otra parte *vulgus* podía tener asociaciones con otra familia de palabras positivas como *populus* y *gens*. Así, por ejemplo, escribe Virgilio «quod in vulgum gratum esse sentimus» *(Eneida, 2, 39)*. Hay otros usos como «vulgus mulierum»,

---

[1] Incluso los predicadores no tenían que habérselas con un público tan heterogéneo. Por eso leemos en FRANCISCO TERRONES DEL CAÑO. *Instrucción de predicadores*, ed. de FÉLIX G. OLMEDO, «Clás. Cast.», Madrid, 1950, p. 151: «Al vulgo, a gritos y porrazos; al auditorio noble, con blandura de voz y eficacia; a los reyes casi en falsete y con gran sumisión.»

«vulgus patronarum», muy gratos al latín como expresiones de pluralidad, que darán origen, más tarde, al «vulgo nadante de escamas» en feliz expresión de Góngora. [1] Por otra parte, el ex-abrupto de Horacio, y de otros escritores, tenía mucho que ver con una pirueta literaria, como una pura *maniera* artística, ya que los escritores latinos, como estudió Auerbach, [2] escribían para un público culto y restringido y estas piruetas, creemos nosotros, servirían como «captatio benevolentiae» del selecto lector que los estaba leyendo o escuchando. Algo parecido ocurrió en España con la «maniera» introducida por Mateo Alemán en su *Guzmán de Alfarache*, de dirigir un prólogo al vulgo, y seguida por Agustín de Rojas en su *Viaje entretenido* y *El buen repúblico* y también por Fernández de Ribera en su *Asinaria*.

Tampoco hay que otorgar demasiado valor a lo de Ruiz de Alarcón «contigo hablo bestia fiera», al dirigirse al vulgo [3].

Nos hemos detenido un poco en estas explicaciones introductivas, para que se vea que los escritores españoles —y, sobre todo, los escritores de teoría dramática, objeto de este «paper»— no se encontraban, al enfrentarse con el «vulgo», con unos prejuicios preconcebidos tan fuertes y negativos, sino con unas tradiciones literarias a las que, junto a una gran zona negativa, se insertaba, a veces, una reacción realista y positiva. Sobre todo, el vulgo constituía algo ambivalente, amorfo, susceptible de modelación y control.

Veremos, con las forzosas limitaciones que la brevedad requiere, que el concepto *vulgo* se manipula en estrecha vinculación con el proceso de dignificación de la comedia. Nos atreveríamos a decir que es uno de los núcleos más importantes de la dialéctica dramática española; de aquí la expansión y amplificación de significados (en marcha ascendente), acercando cada vez más *vulgo* a *público* o *público del teatro español* [4]. Algo así como la comedia que, de su categoría ínfima según el sentir aristotélico, fue valorada poco a poco al serle injertada algunas características de la tragedia para, después, independizarse dialécticamente y pasar a significar *teatro* o *teatro español*. Por supuesto que con el *vulgo*

---

[1] B. ALEMANY Y SELFA, *Vocabulario de... Góngora*. Madrid, 1930, p. 1016.

[2] ERICH AUERBACH, *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*. Bern, 1958.

[3] Era una postura libresca y contaba con antecedentes literarios. Véase *El prólogo como género literario*, *op. cit.*, pp. 156-7.

[4] Muy distinta es la configuración social de los que asisten a los teatros franceses por la misma época, como estudió ERICH AUERBACH en *La cour et la ville* en *Vier Untersuchungen zur Geschite der französischen Bildung*. Bern, 1951.

no hay que esperar un proceso rigurosamente paralelo a la comedia. El *vulgo* a menudo arrastrará consigo connotaciones negativas. De aquí las ambigüedades y aparentes contradicciones de Lope en su *Arte Nuevo*, al querer estrechar demasiado —aunque con profunda intención—, en técnica de tira y afloja, el concepto de *comedia nueva* al *vulgo*.

Revisaremos algunos textos importantes tratando de seguir una exposición diacrónica respecto al momento en que aparecieron [1].

Antes de entrar de lleno en la comedia nueva, valdrá la pena observar la actitud —negativa— de un autor y ocasional teorizador de la tragedia, Lupercio Leonardo Argensola. En su loa a la tragedia *Alejandra (PD*, pp. 63-5) nos dice que esperaba encontrar a sus oyentes «una masa de vulgo todos hechos», pero que, por el contrario, los halla «blandos y amorosos», y diríase que están allí «la flor de los nacidos». El mismo Argensola en el prólogo que recita la fama en su *Isabela (PD*, pp. 66-8) afirma que, contra la ley de las tragedias, aparece ahora lisonjeando a sus oyentes y en seguida prosigue que Salcedo no representaba liviandades amorosas, para añadir entre paréntesis: «cosas que son acetas al vulgo». Con este paréntesis ha conseguido eliminar al vulgo, que no le interesa, de su público, más selecto y especializado por tratarse de aficionados a la tragedia. De todas maneras, algo de verdadero vulgo debía haber entre los espectadores, que no se darían por aludidos y preferirían considerarse entre los respetables oyentes a que se refiere Argensola. Y el arte de Argensola, pese a lo que nos dice en estos dos prólogos, sí incluía, hasta cierto punto, al vulgo. Bien lo captó precisamente Cervantes en *El Quijote* (I, cap. 48) al señalar que las tragedias de Argensola «admiraron, alegraron y suspendieron a todos, así simples como prudentes, así del *vulgo* como de los escogidos». *(PD*, p. 105).

Veamos ahora, tras esta alusión a Argensola, que los que defienden el teatro español en el siglo XVI, como Juan Rufo en sus *Alabanzas de la comedia*, evitan, estratégicamente, el más leve roce con la palabra vulgo, en este momento todavía vacilante para la aclimatación de la

---

[1] Todos los textos citados, mientras no se indique en nota al pie de página, pertenecen al libro de FEDERICO SÁNCHEZ ESCRIBANO y ALBERTO PORQUERAS-MAYO. *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*. Madrid, 1965. Por eso, junto al texto, añadiremos la página del citado libro, tras *PD*, sigla que aludirá al libro *Preceptiva dramática*.... Todos los subrayados son nuestros.

[2] También TORRES NAHARRO, en su prohemio a la edición de su teatro de 1517, evita toda alusión al vulgo y termina con fórmulas respetuosas: «Comoquiera que sea, os suplico, de lo que no he sabido usar, me perdonéis» [....] *(PD*, p. 63).

comedia [2]. Juan Rufo emplea un exagerado tono de lisonja, en el cual el *vulgo*, no cabe, ni se presupone:

> *y en este* parnaso *llueve*
> *el néctar de su tesoro*
> .....
> docta academia *de Orfeos*
> *y capilla de Anfiones* (*PD*, p. 84).

En los preceptistas de cierto relieve, que precisamente tratan de dignificar la poesía por encima de prejuicios vulgares, es lógico que adopten una postura superior y distante ante el vulgo. Este es el caso del Pinciano [1]. Y también de Luis Alfonso de Carvallo que, aunque en su *Cisne de Apolo*, ya en los albores del siglo XVII, defiende (al contrario del Pinciano) la comedia nueva, clava, sin embargo, profundas estocadas al vulgo siempre que puede. [2].

Agustín de Rojas publica en 1603 su *Viaje entretenido* y, dentro de él, su *Loa de la comedia*. Hay que recordar que Rojas es autor de dos interensatísimos prólogos dirigidos al vulgo, como ya hemos indicado al comienzo, aunque repetimos que ello responde a una tendencia intelectualista propia de la sensibilidad manierista. En la loa que nos ocupa se refiere al «vulgacho embobado», de otras épocas, pero, después, subraya que los tiempos han cambiado, y con ellos el auditorio (actitud parecida expresará Lope de Vega en el *Arte Nuevo)*. Nos dice Rojas:

> *Después, como los ingenios*
> *se adelgazaron... (PD*, p. 98).

Con lo que el ex-abrupto de *vulgacho* se ha convertido en una pirueta de *captatio benevolentiae* para marcar un contraste con los tiempos presentes. Sólo basta leer atentamente el final de la loa de Rojas, donde se patentiza, explícitamente, su tono respetuoso para con su público.

Cervantes se refiere, en su vasta obra, varias veces al vulgo y estas alusiones son, en general, negativas. Estas referencias al vulgo se espesan

---

[1] A. LÓPEZ PINCIANO. *Philosophia antigua poética*, ed. A. CARBALLO PICAZO, 3 vols. Madrid, 1953, I, p. 36; II, pp. 67, 168; III, pp. 198-202.

[2] L. ALFONSO DE CARVALLO. *Cisne de Apolo*, ed. A. PORQUERAS-MAYO. 2 vols. Madrid, 1958, I, pp. 44-6, 67, 84, 163; II, pp. 169, 174, 191. Actitud negativa la de XIMÉNEZ PATÓN. *Elocuencia española*. Madrid, 1604., fol. 107r.: «Aunque algunos cómicos se malearon procurando más dar gusto a el deshonesto vulgo que tratar verdades.»

en su más extensa toma de contacto con la preceptiva dramática, en *El Quijote* (I, cap. 48). Allí el canónigo, que, en muchos aspectos como el que ahora nos ocupa, parece interpretar los propios sentimientos de Cervantes, se refiere al vulgo 5 veces, y, por el contexto, se desprende que su visión es negativa. Lo curioso es que aquí Cervantes inyecta, veladamente, una salvedad por lo que su postura no es tan recalcitrante como a primera vista pudiera parecer. La primera referencia al vulgo reza exactamente «no quiero sujetarse al confuso juicio del desvanecido vulgo, a quien por la mayor parte toca leer semejantes libros» *(PD*, p. 104). Ya Fichter [1] hizo notar cómo Cervantes establece ciertas restricciones en las que cabe esperar un comportamiento adecuado del vulgo, y con ellas habría que conectar, en esta ocasión, «la mayor parte» Quisiéramos subrayar que Cervantes no usa —tampoco en las otras alusiones al vulgo de este capítulo— adjetivos violentos como otros escritores *(ignorante, fiero*, etc.), sino un adjetivo originalísimo *desvanecido*, [2] que, sin ser precisamente favorable, hay que interpretarlo en conexión con *confuso* (confuso juicio). Así Cervantes, a través del canónigo, nos está indicando que el vulgo constituye una masa amorfa y ambivalente, según vayan los tiros. Algo así como se indicaría en las exégesis del domingo de Ramos, que Cervantes habría escuchado de labios de otros canónigos campanudos. Que el vulgo es susceptible de mejora, lo indica claramente Cervantes acto seguido al aludir al éxito de Argensola, en un pasaje que hemos citado ya más arriba al hablar de este autor.

En la contestación del cura ya no aparece la palabra *vulgo*. Diríase que Cervantes, al menos en esta ocasión, no quiere rebajar completamente una entidad con la que forzosamente ha de contar el autor dramático. Por eso, cuando alude a las humillantes concesiones al público, usa otras fórmulas negativas como «hay ignorantes», «gente ignorante». Y al querer referirse positivamente al auditorio ideal, emplea el vocablo *comunidad*. Y, otra vez, por fin —en este mismo parlamento del cura—, se acepta la realidad social de un público inferior al que se rehúye identificarlo completamente con el vulgo, a juzgar por este pasaje «que

---

[1] Ed. W. L. FICHTER de *El sembrar en buena tierra* de LOPE DE VEGA. New York, 1944, pp. 198-9.

[2] Pensemos en otro empleo inusitado con la palabra lector, *desocupado lector*, del prólogo al *Quijote I*. La mayoría de prólogos cervantinos pueden leerse ahora comodamente en el libro de A. PORQUERAS MAYO. *El prólogo en el Manierismo y Barroco españoles*, ya citado.

todos estos efectos ha de despertar la buena comedia en el ánimo del que la escuchare, por rústico y torpe que sea...» *(PD*, p. 107). Aquí, otra vez, pues, se ha empleado *rústico y torpe*, para evitar una directa y completa confrontación con el *vulgo*.

Juan de la Cueva menciona, negativamente, el concepto *vulgo* varias veces en su *Ejemplar Poético* [1]. Sin embargo, su doctrina teatral la expone principalmente a partir del verso 487 de la epístola tercera del citado *Ejemplar Poético*. Y allí su ángulo de visión cambia de manera significativa. Empieza por referirse a los cómicos sevillanos que respetaban las leyes antiguas, para explicar:

> *O por ser más tratable o menos fiera*
> *la gente, de más gusto o mejor trato,*
> *de más sinceridad que en nuestra era (PD*, p. 116).

Muy pocos versos después introduce el concepto *pueblo:* «el pueblo recebía muy contento...». Una vez aludido el arte antiguo, Juan de la Cueva pasa a destacar el especial talante de las letras contemporáneas:

> *Entre las cosas que prometen veras*
> *no introduzcas donaires, aunque dellos*
> *se agrade el pueblo, si otro premio esperas (PD* p. 121).

Aquí tenemos otra vez la palabra *pueblo* que sirve ahora para subrayar una especial tensión entre el gusto del *pueblo* y el *premio* (parece tratarse del premio de los críticos). El *Arte Nuevo*, de Lope, tres años más tarde, está lleno de estas tensiones y, como ya en Juan de la Cueva, a través de una particular familia de palabras *(vulgo, pueblo, gente)* se está dando un viraje brusco en un camino de valores trillados y desde antiguo autoritoriamente establecidos.

Encontramos otra alusión a *pueblo*, que en Juan de la Cueva se refiere casi siempre a un público histórico, anterior:

> *Y no parando su invención en éstas,*
> *sobre el teatro puso las acciones,*
> *haciéndolas al pueblo manifiestas (PD* p. 120).

Hacia el final de esta epístola tercera a que nos estamos refiriendo, emerge, por fin, la palabra *vulgo*. Diríamos que su empleo es técnicamente neutral y hasta ligeramente positivo. En efecto, los vocablos

---

[1] Ed. F. A. DE ICAZA, «Clás. Cast.», Madrid, 1933, pp. 119, 141, 144, 149.

gente y *pueblo* han venido preparando la aparición de *vulgo* que, así, se contagia de sus acepciones. Diríase que al tener que referirse ahora al público contemporáneo del teatro, siente Juan de la Cueva apropiado echar mano de *vulgo* como el término técnico con el que se describe al *pueblo* o *gente* de los teatros de la Edad de Oro.

> *hállete el* vulgo *siempre diferente*
> *en lenguaje, pues hablan los poetas*
> *en otra lengua que la* ruda gente *(PD*, p. 121).

Aquí se pone de relieve la poderosa fuerza determinante que es el *vulgo*, capaz de exigir a los poetas que tengan un lenguaje distinto (es decir, superior, en este caso) que la *ruda gente*. Con lo cual el *vulgo* no sólo es el origen de concesiones externas que puedan perjudicar al arte, sino que puede determinar, con su afán de elevación y ensueño, que el poeta mantenga un tono elevado y poético. Es verdad que precisamente en el *vulgo* hay también *ruda gente* y es posible que haya aquí una curiosa atracción e implicación entre estos dos conceptos, aunque no existe ninguna clara sinonimia en este pasaje. [1]. De todas maneras, se está ya plasmando la esencia de lo que será la comedia nueva de Lope de Vega: empezar por abajo, para agradar al vulgo y, así, poco a poco, transformarlo en un auditorio intruido, *dramáticamente* especializado, producto de una constante modelación del poeta que conseguirá extraer de él un arte de nuevo cuño que será la tragicomedia.

En 1609 lee Lope de Vega en la Academia de Madrid su *Arte Nuevo de hacer comedias en este reino* [2]. Y allí el *vulgo* juega un papel central.

---

[1] Es posible también interpretar el pasaje de Juan de la Cueva desde un punto de vista negativo. Esta es la postura (en una situación semejante) de San Jerónimo. Es JUSEPE A. GONZÁLEZ DE SALAS, quien menciona un importante texto de San Jerónimo, al aludir a un problema semejante: «Que no hai cosa tan facil como engañar a la vileza de el vulgo, a quien es proprio admirarse mas de aquello que no entiende.» Este es el texto de San Jerónimo reproducido en *Nueva idea de la tragedia antigua*, 2ª. ed., Sancha. Madrid, 1778, I, p. 130.

[2] La aproximación al *Arte Nuevo* que nos parece fundamental es la de R. MENÉNDEZ PIDAL, *El arte nuevo y la nueva biografía*, *RFE*, 1935, XXII, pp. 337-87, artículo recogido después en *De Cervantes y Lope de Vega*, 3.ª ed. Austral, 1945, pp. 65-134 y en *España y su historia*, 2 vols., Minotauro. Madrid, 1957, II, pp. 283-329. Nuestras citas proceden de este último lugar. Después sobresale la de JOSÉ F. MONTESINOS, *La paradoja del 'Arte Nuevo'*. *Revista de Occidente*, 1964, II, pp. 302-330. Ya Menéndez Pidal notó, de pasada, el positivo valor que el *vulgo* puede tener en Lope de Vega. Véase por ejemplo, p. 294: «Lope, entre bromeante y jactante, acepta como bandera de rebeldía la injuriosa denominación para afirmar que el *vulgo* (entendamos el hombre actual no maleado por la sabi-

Lope maneja este concepto para injertarlo de connotaciones positivas, hasta engrandecerlo y dignificarlo. Aquí sobre todo *vulgo* sufre los vaivenes paralelos inherentes a la definición y dignificación de la comedia. Lope parte del *vulgo*, como algo negativo, para inyectarle otras matizaciones hasta identificarlo con el *público de los teatros españoles*. De esta manera, a través de un intencionado mecanismo, el vulgo es el recipiente del placer estético que propugnaba Aristóteles en su *Poética*. Lope lleva sus argumentos hasta este punto. Son sus discípulos, como Boyl, Turia, Tirso de Molina, los que se encargarán de redondear este silogismo dialéctico que Lope había truncado en el momento de deducir conclusiones.

La primera introducción del concepto *vulgo* en este tratadito de Lope de Vega es desconcertante. Aparece contrastado con *ingenios nobles*, aunque entre ambos media un largo paréntesis, entre laudatorio y agresivo. Saltando, pues, el paréntesis, que ocupa la mayor parte de la primera estrofa, tenemos:

> *Mándanme*, ingenios nobles, *flor de España*
> *que un arte de comedias os escriba*
> *que al estilo del* vulgo *se reciba* (*PD*, p. 125).

Creemos que este contraste entre *ingenios nobles* y *vulgo*, además de la peculiar manera de incrustar la palabra *vulgo*, da la pauta de todo

---

duría de los libros extemporáneos) es quien debe dictar leyes a un nuevo arte». Y en p. 296: «lo mismo en el *Arte* de 1609, cuando Lope sustenta arrogante sus 483 comedias frente a sus contradictores, que en la *Epístola* de 1631, donde se apoya en 1500 fábulas escritas, recaba siempre para el vulgo no esclavizado por la escuela el derecho de conformar según su gusto la novedad de un arte propio, al que han de concurrir no solo el intelecto, sino principalmente la sensibilidad y la fantasía.» Menéndez Pidal propone para Lope, aunque se refiere a un período posterior al *arte nuevo*, el lema de «para el vulgo, por cima del vulgo» (p. 307), que bien podríamos aplicar al mismo *Arte Nuevo*. MONTESINOS nos recuerda que Lope «ha descubierto que el poeta cómico se debe al público, el que sea, bárbaro o no bárbaro» (p. 311) y «En España, como siempre, el pueblo sobrepuja a la nobleza y le impone sus gustos. A los corrales acude todo el mundo, nobleza, clase media y plebe. El arte de Lope o de cualquiera de sus secuaces consigue, cuando lo consigue, armonizar aquella masa en una auténtica unanimidad popular.» (p. 315) De todas maneras nos afirma MONTESINOS en p. 318 que en Lope «la aversión al vulgo era muy real» (p. 318) Creemos sin embargo, que hay que distinguir entre el Lope del *Arte Nuevo* y el de otros momentos más reposados y librescos en que puede adoptar una actitud negativa ante el vulgo por sus ínfulas intelectualoides. Pero nada hay de ello en este momento, vital y espontáneo, del *Arte Nuevo*.

lo que será el *Arte Nuevo*. En los versos transcritos caben fundamentalmente dos interpretaciones: 1) que Lope recalque, irónicamente, que los *ingenios nobles* cometen una gran grosería al pedirle que escriba un arte de hacer comedias para el vulgo, 2) que Lope introduzca por su cuenta la palabra *vulgo* (los *ingenios nobles* le habrían pedido lo que reza el título: un arte nuevo de hacer comedias en este tiempo), para (dentro de la estrategia que late en todo el tratado) descender mentalmente al terreno de sus contrincantes para llevarlos, poco a poco, al suyo propio, cambiando el signo negativo de la palabra *vulgo* en positivo al acompañar el citado término de matices enaltecedores y neutrales, hasta identificarlo totalmente con el público del teatro español.

La segunda aparición de la palabra *vulgo* (fijémonos bien) no es completamente negativa. Dice Lope que no encontró las comedias en España como las pensaron sus inventores:

> *mas como las trataron muchos bárbaros*
> *que enseñaron el* vulgo *a sus rudezas (PD*, p. 126).

Es decir, al vulgo se le enseñó las rudezas de los bárbaros que escribían comedias, con lo que aquí *vulgo* es neutral, equivale a *público*, mal adoctrinado por culpa de los autores anteriores. Algo parecido .nos había dicho Agustín de Rojas.

Y ahora viene la famosa estrofa en que Lope parece retractarse de su arte —por aquello de «saco a Terencio y Plauto de mi estudio»— en que asoma dos veces la palabra *vulgo*, ambas ocasiones con un sentido indudablemente peyorativo. Tenemos, en primer lugar:

> *veo los monstruos, de apariencias llenos,*
> *adonde acude el* vulgo *y las mujerés*
> *que este triste ejercicio canonizan (PD*, p. 126).

Aquí *vulgo* reviste los caracteres de un tecnicismo, una parte específica del público (probablemente, los mosqueteros) [1] de la que se excluyen

---

[1] Curiosos datos sobre los mosqueteros pueden verse en H. A. RENNERT, *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, 2.ª ed. New York, 1963, pp. 120-1. Ver ahora también N. D. SHERGOLD. *A History of the Spanish Stage*. Oxford, 1967, especialmente el cap. 18 «The actors and their audience», pp. 505-43. Vélez de Guevara escribe un violento «prólogo a los mosqueteros de la comedia de Madrid» en su *Diablo cojuelo*. No olvidemos que se trata de una actitud libresca. No se hubiera atrevido a poner tal prólogo en boca de un personaje dramático al frente de una de sus comedias, antes de su representación.

las *mujeres*. Al final de esta misma estrofa se encuentra la alusión más peyorativa al vulgo de todo el *Arte Nuevo:*

> *y escribo por el arte que inventaron*
> *los que el vulgar aplauso pretendieron,*
> *porque, como las paga el vulgo, es justo*
> *hablarle en necio para darle gusto (PD,* p. 126).

Sin duda la palabra *necio* —empleada a menudo por otros autores para calificar al *vulgo*— colorea la extrema negatividad de todo el pasaje. Al mismo tiempo se determina la fuerza del *vulgo* capaz de motivar el tono de las representaciones de un autor que tiene que vivir de su público. No olvidemos que aquí Lope está todavía en la fase preliminar dialéctica de seguir la corriente establecida, con sus prejuicios apriorísticos, por parte de los *ingenios nobles* que le están escuchando. Convendrá recordar, no obstante, que una estrofa después de la que sigue a este violento ataque al vulgo, emplea el adjetivo *vulgar*. Y allí se trata de explicar, en términos aristotélicos, las costumbres que recoge la comedia, en oposición a la tragedia. De aquí que el adjetivo *vulgar* surge en un ambiente neutral sociológico, más que de fundamentación teórica. La proximidad de este pasaje en el que el adjetivo *vulgar* supone un desnivel de asunto social —no estético— sin duda contribuye a debilitar mentalmente el terrible efecto de los versos trascritos en que preconizaba que al vulgo era justo hablarle en necio.

En los versos siguientes (desde el 77 al 130) Lope examina, en una exposición histórica, diversas teorías y precedentes en el arte cómico para llegar a la importante conclusión (verso 130) de que se trata de una «máquina confusa». Este concepto de confusión, de ambigüedad, de ambivalencia es consustancial al *Arte Nuevo*. El *vulgo* está inmerso en esta atmósfera; para él, Lope está reservando una función determinante, nada menos que se tratará del último factor explicativo del arte dramático español, una vez Lope —tras numerosas aproximaciones a la mentalidad de los *ingenios nobles*, en técnica de «tira y afloja»— haya tratado de *explicar*, por todos los medios al alcance de los que le oyen, que, en definitiva, no hay *explicación*. Lope está ya insinuando (a veces parecen «claudicaciones» que, en realidad, no lo son) que lo que, por culpa de los malos autores, los dramatargos presentes encuentran hecho un *vulgo*, con pequeñas concesiones externas, puede constituir un estímulo determinante para el arte español, que ya se encargará, poco a poco, de elevar poéticamente a este vulgo, con el misterio que flota en las tablas.

Después de este verso 130 y antes del 157 (en donde empieza el verdadero *Arte Nuevo:* «elíjase el sujeto y no se mire»), Lope hace una última concesión a los *ingenios nobles* y alude despectivamente de nuevo al *vulgo,* recordándoles que piden parecer a su experiencia:

> *no al arte, porque el arte verdad dice,*
> *que el ignorante vulgo contradice (PD,* p. 129).

Y les recomienda que, si quieren saber del *arte,* que lean a Aristóteles y a Robortello. Y aquí está acaso la más grande socarronería de Lope, como otros han notado también, porque hay que suponer que los doctos académicos ya los han leído. Pero a lo que apunta Lope, de nuevo, con una insistencia significativa es «que todo lo de agora está confuso», atmósfera de confusión muy importante para la dialéctica vital de Lope por aquello de un proverbio famoso, «a río revuelto, ganancia de pescadores». Repitamos que es importante ver cómo hasta ahora Lope ha luchado en el propio terreno de los *ingenios nobles,* se ha *proyectado,* ha aceptado sus prejuicios contra el *vulgo,* para hacerles ver, después, que éste no era el camino adecuado, ya que, teóricamente, todo estaba confuso. De aquí que antes de entrar en esta importante línea de partida que es el verso 157, establezca una solución de compromiso y conciliatoria. Se trata de una actitud realista (aunque no entusiasta) de contar con el *vulgo,* pero no con todas sus apetencias. De aquí que subraye:

> [....] *que es forzoso*
> *que el vulgo con sus leyes establezca (PD,* p. 129).

Y, con la misma actitud realista y oportuna, preconiza aquello de «dorando el error del vulgo» (verso 153), para desembocar en «estos dos extremos dando un medio» que es la plasmación del verdadero lema que late en todo el *Arte Nuevo,* que pasará a exponer a continuación. Es decir, se trata (antes de exponer preceptos o consejos concretos) de reconocer que el teatro contemporáneo en España deberá ser la conjunción de unos principios teóricos abstractos (el *arte,* del que tanto saben los ingenios nobles) y una realidad circundante: las sacudidas vitales del *vulgo,* que constituye la mayor parte del público español que asiste a los teatros.

A partir de ahora, salvo alguna ligera concesión a los críticos de la Academia de Madrid —como los versos 171-3—, se están siguiendo

estrechamente los impulsos del *vulgo*. Por eso la fácil rima entre *justo* y *gusto* se emplea otra vez, pero con un radical cambio de sentido:

> *yo hallo que, si allí se ha de dar gusto,*
> *con lo que se consigue es lo más justo (PD*, p. 131).

El vulgo es pues, a partir del verso 157 el que domina, positivamente, todo el esquema teórico de Lope. Así, por ejemplo, Lope subraya que no se declara la solución de la obra hasta el final:

> *porque, en sabiendo el vulgo el fin que tiene,*
> *vuelve el rostro a la puerta y las espaldas. (PD*, p. 131)

El teatro debe quedar muy pocas veces sin persona que hable:

> [....] *porque el vulgo*
> *en aquellas distancias se inquïeta (PD*, p. 132).

Para no dejar lugar a dudas de que, para Lope, ahora, en su verdadero arte nuevo, el *vulgo* no es nada despeciable y negativo, introduce palabras sinónimas de *vulgo*, con contextos parecidos a los que han rodeado a este concepto:

> *que se tome del uso de la* gente (v. 260)
> *y, con mudarse a sí, mude al* oyente (v. 276).
> *no deje con disgusto el* auditorio (v. 297).

Y una vez dignificado el vulgo con este amplio juego de sinonimias, se refiere de nuevo, concretamente, al vulgo, que queda tocado —en su neutral aparición— de cierto aire afirmativo, ya que sirve para justificar una doctrina o procedimiento dramático, al decir que la incertidumbre anfibológica tiene:

> *gran lugar en el vulgo, porque piensa*
> *que él solo entiende lo que el otro dice (PD*, p. 134).

También nos explica las contrariedades del actor que ha representado el papel de traidor:

> *y huye el vulgo de él cuando le encuentra* (v. 334).

Por todo ello no sorprende que el verdadero *Arte Nuevo* de Lope afirme, casi al final del mismo tratado, la modesta, restringida pero firme conclusión de que:

porque a veces lo que es contra lo justo
por la misma razón deleita el gusto (PD, p. 135).

Por todo lo que Lope nos ha venido diciendo este gusto se refiere al *gusto* del *vulgo*. Al llegar aquí, implícitamente, Lope recalca uno de los grandes principios de Aristóteles, que propugnaba el placer estético del lector o espectador como la máxima norma del arte. De rechazo, pues, hasta los dictados del *vulgo* se han, hasta cierto punto, «aristotelizado». Claro está que este *vulgo* de Lope de Vega es ya el público español contemporáneo, conjunto heterogéneo, pero con cualidades humanas y sensitivas suficientes para forzar la aparición, en sus principios esenciales, de un arte nuevo.

Como hemos indicado, la actitud respecto al vulgo, en muchas ocasiones, guardará una estrecha relación con la valoración o menosprecio de la comedia, y sobre todo de la *comedia nueva*, al estilo de Lope y ello se agudiza después del *Arte Nuevo*. Hay que esperar, pues, una posición peyorativa en un elemento recalcitrante respecto a las innovaciones contemporáneas como era Cristóbal de Mesa. En 1611 publica sus *Rimas* y allí afirma:

Zarabandas de dulce estilo tierno,
comedias de apariencias quiere el vulgo,
y uno y otro romance a lo moderno (PD, p. 137).

El tono general que rodea a estos tres versos rezuma negativismo para la comedia nueva. Por eso este disparo a uno de los centros estéticos del nuevo teatro: el vulgo.

El grupo valenciano tan entusiasta por Lope patentiza una aceptación del *vulgo*, como se puso de manifiesto en las introducciones al volumen *Norte de la poesía castellana* (1616). Allí Pedro de Rejaule, que firmaba con el seudónimo de Ricardo de Turia, sin mencionar al *vulgo*, parece reflejar la esencia del *Arte Nuevo* de Lope al declarar: «¿por qué ha de dejar el poeta de conseguir su fin, que es el aplauso (primer precepto de Aristóteles en su Poética)...?» *(PD,* p. 151). En este aplauso está implícito el *vulgo*, que era el elemento determinante del éxito de una comedia.

En el mismo *Norte de poesía castellana* Carlos Boyl escribe *A un licenciado que deseaba hacer comedias*. Sigue muy de cerca el espíritu de Lope, pero sin las concesiones y juegos preparatorios —que ahora ya

no son necesarios— en que abunda el *Arte Nuevo*. Todas las alusiones al vulgo surgen en un clima realista positivo. Por ejemplo:

> *Una letra en ocasión*
> *de un paso de gran tristeza,*
> *al* vulgo *mientras se canta*
> *envuelto en silencio eleva (PD*, p. 156).

He aquí otros dos importantes pasajes del mismo tratado, ambos muy significativos en su coloración positiva para el *vulgo*, realidad incuestionable con la que hay que contar:

> [....] *y la suspensión*
> *de un cabello al* vulgo *cuelga*
> .....
> *Y al fin, fin, de espada y capa*
> *dará a las salas comedias,*
> *y al teatro para el* vulgo
> *de divinas apariencias (PD*, p. 157).

Dos elementos contrarios a Lope de Vega, Villegas y Suárez de Figueroa, publican en 1617 sus teorías sobre el arte dramático, ambas en libros de más amplio andamiaje. Sus tomas de contacto con la preceptiva dramática son rápidas, pero, históricamente, llenas de significación. Villegas, en su elegía VIII, de *Las eróticas o amatorias* menciona al *vulgo* en una acepción que ya hemos encontrado y que cada vez es más frecuente: un tecnicismo teatral que se aplica a una parte (la mayoría) del público de los corrales, y que, a menudo, hay que identificar con los mosqueteros, o, por lo menos, *incluye* a éstos también dentro del *vulgo*. Por ello, a pesar de su conocida acritud contra las innovaciones de Lope, el *vulgo* no es precisamente vituperado, aunque, evidentemente, se contagia de todo el sarcasmo que abunda en la elegía. He aquí el texto (el subrayado es de Villegas):

> Luego serás del vulgo conocido
> en el cartel que diga: *de Fulano*
> *hoy lunes a las dos*, bravo sonido. *(PD*, p. 159)

En Suárez de Figueroa, al dar a la estampa su *Pasajero*, su animadversión hacia el teatro de Lope es tan profunda, que diríase que —al menos, en esta ocasión— en sus ataques hasta rehúye el empleo del concepto *vulgo* por las positivas o neutrales (sobre todo en cuanto a tecnicismo) connotaciones que pudiera tener. Nos habla más bien del «escarnio de la plebe» *(PD*, p. 161). O: «Dios os libre de la *furia mosqueteril*, entre quien, si no agrada lo que se representa, no hay cosa segura,

sea divina o profana. Pues la *plebe de negro* no es menos peligrosa desde sus bancos o gradas...» *(PD*, p. 162). De todas maneras, el mismo Suárez de Figueroa parece, mal que le pese, doblegarse ante la evidencia: «El mundo está ya aficionado a este género de composición, con él se solaza y ríe. ¿Qué podemos hacer los pocos contra tantos? ¿Será bien arrimar el pecho a tan furioso raudal de gustos? *(PD*, p. 166).

Cascales, que en 1617 publica en Murcia sus *Tablas Poéticas*, no menciona nunca al vulgo (actitud muy distinta la del otro gran preceptista González de Salas, como veremos). Cascales se dirige a los escritores y lectores inteligentes y, aunque desarrolla a menudo temas teatrales, alude ligeramente a esta clase de público con fórmulas incoloras como éstas: «el aplauso del teatro» *(PD*, p. 172) y «delectación de los oyentes». *(PD*, p. 174).

Guillén de Castro, en su obra *El curioso impertinente*, que da a la estampa de 1618, toma conciencia de la estética teatral. Allí, en una actitud muy indicativa para un buen defensor de la comedia nueva, introduce, con cargazón positiva, el concepto *pueblo*, en el cual evidentemente se incluye al vulgo —a juzgar por el contexto— que, indirectamente, queda beneficiado al pertenecer a una categoría amplia, que es la última motivación del arte dramático:

> *y es su fin el procurar*
> *que las oiga un* pueblo entero
> *dando al sabio y al grosero*
> *que reir y que gustar (PD*, p. 178).

En este mismo año 1618 aparece la *Expostulatio Spongiae*. Allí Alfonso Sánchez adopta una actitud muy parecida a la de Guillén de Castro al propugnar un arte multitudinario, con l cual, como en Guillén de Castro, no sólo se *incluye* al vulgo sino que se le rebasa. Lo curioso es que ahora se une al testimonio de Cicerón: «Scriptum reliquit Cicero, illum esse bonum Oratorem qui *multidudini* placet. Consule ergo multitudinem, nemo discrepat, omnes uno ore id optimum quod Lupus» [1].

En 1622 y en 1635 se publican respectivamente los dos documentos teóricos más importantes, después del *Arte Nuevo* de Lope, y acaso con más densidad ideológica que el mismo *Arte Nuevo*, aunque sin este glorioso precedente de Lope sería difícil que hubiesen aparecido con el

---

[1] En MARGERETE NEWELS. *Die dramatischen Gattungen in den Poetiken des Siglo de Oro*. Wiesbaden, 1959, p. 112.

aire innovador que los caracteriza. Nos referimos a la *Invectiva a las comedias que prohibió Trajano y apología por las nuestras* de Barreda y a la *Idea de la comedia de Castilla* de Pellicer de Tovar. Lo notable es que en ambos se defiende, con más valentía y rigor que en Lope, la comedia nueva, sin ninguna concesión al *vulgo*. Barreda, en su *Invectiva a las comedias*, arremete contra Epicarmo, por haber lisonjeado al *vulgo* y tampoco Menandro, Plauto y Terencio se libraron de sus iras puesto que se sujetaron «al aplauso del pueblo, hiciéronle árbitro de sus glorias». *(PD*, p. 197). Pellicer de Tovar, 13 años después, no alude nunca al vulgo y, como antes había hecho Cascales, prefiere fórmulas menos concretas como «el que las oye» *(PD*, p. 222), o «a satisfacción de los circunstantes» *(PD*, p. 223). No olvidemos el carácter académico y libresco de los dos tratados de Barreda y de Pellicer de Tovar. Aunque defienden y comprenden la esencia de la comedia nueva (hecho que en 1617 todavía no se da en un espíritu tan recalcitrante como el de Cascales de las *Tablas Poéticas)*, no olvidemos que, desde 1609, en que Lope leyó el *Arte Nuevo*, se ha producido un poderoso cambio en el público español. Ya no son necesarias afirmaciones del valor del vulgo, de la realidad del vulgo, porque todos los autores en la práctica han aceptado, en alguna manera, esta realidad, para, poco a poco, transformar el *vulgo* en un público sofisticado que es el que existiría ya en tiempos de Barreda y Pellicer de Tovar. Son muchos años que, lo que empezó siendo *vulgo*, ha escuchado las plasmaciones poéticas en las tablas por obra y gracia de Lope y sus discípulos. Este público ha visto representar centenares de comedias de delicada construcción. Los autores se han limitado a contentar a su *auditorio* (esta es la palabra que abunda en los tratados librescos de la época) desarrollando temas como los de celos, honor, de mujeres disfrazadas de varón, y, por dentro, han llenado estos esquemas con delicadas concepciones poéticas sobre la vida, sobre el amor, en donde incluso han mezclado ataques al *vulgo* (que han identificado con el «vox populi», con el común de las gentes), procurando bien no confundirlo con un tecnicismo teatral alusivo a un público que les escuchaba. Por eso ahora hombres como Barreda y Pellicer de Tovar (que tampoco son profesionales del teatro) pueden exigir al público, sin halagos ni claudicaciones, que ya no hacen falta. [1].

Recordemos que González de Salas publica en 1632 (tres años antes que la fecha del manuscrito de la *Idea de la comedia de Castilla* de Pelli-

[1] Para comprender la importancia de Pellicer véase A. PORQUERAS MAYO y F. SANCHEZ ESCRIBANO. *Las ideas dramáticas de Pellicer de Tovar*, *RFE*, 1963, XLVI, pp. 137 - 148.

cer de Tovar) su *Nueva idea de la tragedia antigua*. Allí defiende con energía las excelencias del género trágico, pero reconoce los méritos de la comedia nueva, que, con tanto éxito, se está representando en los teatros españoles. Y es entonces cuando capta la importancia del vulgo: «Passo pues, aunque en breve discurso, a considerar, quan semejante ha sido siempre la condición de el vulgo en el Theatro. Bien se experimenta hoi en él su juridicción licenciosa, *aunque alguna vez no sin donaire*» [1]. Más adelante se destaca el estado de pericia de este mismo vulgo, tan exigente al detectar cualquier ligero error en la métrica de un verso: «Bien pues la delicadeza de el gusto en este monstruo, es hoi tan extremada, como quando dice Ciceron, no permittian sin Silvos el error solo en la quantidad de una sylaba; escuchandose ahora tantos, por el tropiezo de sola una letra» [2]. Ya antes había expresado su comprensión con los autores por agradar a este poderoso vulgo: «De donde de passo se conozca quanta disculpa han merecido siempre los errores contra la Arte, occasionados de procurar el gusto de el Auditorio. Teniendo de esta advertida observación de Aristoteles valerosa defensa nuestros Poetas Comicos, si alguna vez no ignorantes erraron, sino prudentes captaron la acceptación de las vulgares orejas» [3].

La sensata actitud de González de Salas, que, como antes Carvallo, salta por encima de prejuicios para observar y aceptar la realidad contemporánea, merecería una minuciosa indagación que aquí no podemos emprender. Por ello hemos reproducido extensamente los pasajes capitales. González de Salas es el último gran teórico del teatro que reconoce la fuerza poderosa del *vulgo*, sin que se escandalice por ello, al menos en los pasajes transcritos.

Habrá que llegar a finales del siglo XVII para encontrar, de nuevo, dos importantes tomas de contacto con el vulgo por parte de la preceptiva teatral, ambas negativas. Ambas también poco influyentes, porque nunca fueron publicadas, desde su aparición en sendos manuscritos de hacia 1690. Nos referimos a José de Alcázar, *Ortografía Castellana*, y a Bances Candamo, *Theatro de los Theatros*. Sólo fragmentos de estos

---

1 Ed. de Sancha. Madrid, 1778, I, p. 208.

2 *Ibidem*,. pp. 208-9.

3 *Ibidem*., p. 69. Comp. E. RILEY, *The Dramatic Theories of Don Jusepe Antonio González de Salas*. *HR*, 1951, XIX, p. 199. que también alude a la aceptación del vulgo por González de Salas. Hay que añadir, sin embargo, que González de Salas, coincidiendo con la mayoría de preceptistas, como Pinciano y Carvallo, ataca varias veces al vulgo en diversas ocasiones. Por ejemplo, en esta misma obra citada véase, I, prólogo, en donde habla del «ignorante vulgo», p. 130 («torpe vulgo»), p. 207, p. 210 etc.

tratados han visto, después de varios siglos, el honor de reproducciones eruditas. Hay que tener en cuenta, por lo que respecta al panorama dramático español, dos relevantes factores. Una distanciación entre autor y público en buena parte de la producción calderoniana y de sus más distinguidos seguidores. Por tanto, el empeño de Lope (muerto en 1635) y de sus discípulos de contar con el vulgo para enaltecerlo y transformarlo se vio interrumpido. Otra vez, pues, coincidiendo con la decadencia del teatro español en la segunda mitad del siglo XVII, se producirá un notable deterioro en el público de los teatros españoles. Por estos motivos, entre otros, no pueden sorprendernos las posturas negativas de Alcázar y Bances Candamo a las que aludiremos brevemente. Alcázar nos expone una precisa definición: «No son el *vulgo* los ciudadanos, sino los sastres, los zapateros, los cocheros, los litereros y otros semejantes, que por el ruido que meten se llaman mosqueteros» (*PD*, p. 237). En esta ocasión, por lo menos, Alcázar no es tan negativo como pudiera parecer a simple vista. Es decir, es negativo, pero en un sentido restrictivo. Alcázar quiere delimitar lo que debe entenderse por *vulgo*, para así poder justificar sus ataques a lo largo de su obra. De esta manera no podrá confundirse lo que él entiende por *vulgo*, que no es lo mismo que Lope indicaba en su *Arte Nuevo*, preceptos que Alcázar acoge dócilmente. Y así no habrá —en este punto del *vulgo*— posibilidad de confusión y choque con las bases establecidas por Lope. El *vulgo* de Alcázar no es el *público* que a menudo se escondía, tras este término, en el Lope del *Arte Nuevo*. Es más un tecnicismo teatral, en cuya aceptación también es empleado —aunque pocas veces— por Lope de Vega y por otros tratadistas en las ocasiones que ya hemos señalado.

Bances Candamo, en su *Theatro de los Theatros* se refiere varias veces al *pueblo* y *vulgo*, que parece frecuentemente identificar. Su ángulo de visión es negativo. Como ejemplo de su postura reproducimos el pasaje que nos parece más significativo para nuestro tema: «Esta precisión [la de mezclar lo útil con lo dulce] es maior en los poetas cómicos, así por ser más limado y censurado su estudio, como para ser para el vulgo, que por la maior parte ni vee otras historias, ni saue otros exemplares de la vida que los que le expone la comedia, y suele oi encontrar vnos maestros a quien su rusticidad da la lei y el arte, pues haciendo venales sus obras sólo atienden en ellas al gusto de el pueblo y a la vtilidad de las farsas sin llenar otro fin en su trabajo» [1]. Este texto indica claramente

[1] Poseemos fotocopia del manuscrito de la Biblioteca Nacional cuya publicación por parte de Duncan Moir se anuncia desde hace varios años. Citamos por la reproducción fragmentaria de *Revista de Archivos, bibliotecas y museos*, 1901, V, p. 159.

la decadencia de la producción dramática en España que, como es sabido, empieza a manifestarse a partir de 1650, con la gloriosa excepción de Calderón. Los esfuerzos de Lope para transformar y elevar al vulgo se ven ahora interrumpidos por un grupo de escritores mediocres que, según nos indica Bances Candamo «su rusticidad da la lei y el arte». No es extraño, pues, que el público se deteriore (muchas de las obras de Calderón no se escriben para el gran público, como al contrario era el caso de Lope de Vega) y que otra vez los escritores con cierta responsabilidad intelectual, como Bances Candamo, reflejen el problema.

Acabamos de ver cómo el vulgo tiene una función determinante en la plasmación de la teoría dramática. Lope de Vega, en el momento más trascendental de su teoría dramática —el *Arte Nuevo*—, emplea este concepto, con diversas acepciones y connotaciones, como un eje vital en el que se basará la comedia nueva. Ya antes Agustín de Rojas y Juan de la Cueva habían apuntado a lo mismo. Y, después, la división de reacciones frente a este concepto guardará, por lo general, una estrecha relación con la postura intelectual en torno a la revolución dramática iniciada por Lope. De aquí que sus admiradores como Tirso de Molina, Boyl, Ricardo de Turia, Guillén de Castro, Alfonso Sánchez, acepten la importancia del vulgo que, muchas veces, identifican con el concepto *pueblo*, y, sobre todo, con el pueblo contemporáneo que asiste a los teatros, como ya había hecho Lope. Los enemigos del Fénix reflejan una actitud peyorativa en torno al vulgo, que nunca tratan de asociar o confundir con otros términos positivos como *pueblo*. Y si alguna vez emerge el término *pueblo* es, precisamente, como sinónimo de *vulgo* en su vertiente negativa. Estas actitudes de distante superioridad están representadas por Cristóbal de Mesa, Villegas, Suárez de Figueroa. Algunos preceptistas profesionales son negativos para el *vulgo*, como Pinciano y Carvallo (aunque éste defiende la comedia nueva). Un preceptista profesional como Cascales evita el término *vulgo* en sus *Tablas Poéticas*. Otro preceptista, gran partidiario de la tragedia como González de Salas, reconoce las excelencias de la comedia nueva y entonces surge una positiva comprensión hacia el papel del vulgo. Dos grandes dialécticos como Barreda y Pellicer de Tovar, que escriben los más sólidos tratados en defensa del nuevo estilo creado por Lope, por su actitud libresca y, acaso por encontrarse con un público teatral cada vez más sofisticado gracias a la acción viva del teatro de Lope, no hacen concesiones al *vulgo*. Hacia el final del siglo XVII el público español debió llegar a un estado de deterioro —parecido al estado en que lo encontraron Juan de la Cueva y Lope de Vega al inicio de sus carreras literarias—. Esto nos hacen pensar las violentas reacciones de Alcázar y Bances Candamo.

A través de un concepto *vulgo*, que en su vertiente positiva se asocia con *pueblo, gente, público*, hemos visto la modelación de una teoría dramática que a menudo surge vinculada con la reacción de este público. También hemos observado posturas negativas y en estos casos *vulgo* se asociaba con la *masa inculta* de los espectadores. Ambas actitudes pueden darse en un mismo autor y hasta en un mismo tratado como en el caso de Lope de Vega. Aunque en el Fénix la manipulación de un concepto negativo, para, poco a poco, trocarlo en positivo, representa uno de sus más esenciales núcleos dialécticos, como hemos tratado de explicar. Tanto los que aceptan como los que rechazan al *vulgo*, pueden referirse a veces con este concepto a un *tecnicismo* teatral que alude a una zona determinada y vocinglera del público, los *mosqueteros*. De aquí el confusionismo y variedad de matices presentes en la vieja palabra latina *vulgo* que, como el término *comedia* al que tan fuertemente está vinculada, se va elevando lentamente, aunque siempre están presentes resabios peyorativos, y sufre vaivenes estimativos y cambios bruscos de sentido.

A. Porqueras Mayo.
F. Sánchez Escribano.

Universidad de Illinois
Universidad de Emory